

El don de la precariedad

Por Magaly Muguercia*

La pantalla electrónica atrapa la mirada. Hipnotiza la línea quebrada que avanza, sus altibajos, sus silencios, el trayecto peligroso de un pulso irregular. Día y noche vigilamos, a la cabecera de nosotros mismos...

Una parte del espíritu vive el pulso irregular como señal ominosa; la otra parte se expone, va suspendida en el aliento de esa precariedad, desea.

Desde hace más de cuatro años la sociedad cubana vive una situación de crisis extrema y asombrosa resistencia. En ese lapso, la conciencia nacional ha fraguado, entre otros, un poderoso referente. Hacia él confluyen disímiles interpretaciones de nuestro presente, en torno a él gravita la actividad de un imaginario hipersensible. En el punto en el que una pluralidad de explicaciones, códigos y ansiedades se interceptan, se configura el Ser Precario.

Al Ser Precario lo constituye su propia oscilación, un vaivén incesante entre el Ser y el No Ser, entre lo que cohesiona y lo que dispersa, entre lo Idéntico y lo Otro.

La experiencia del Ser Precario activa el campo de virtualidad (deseos, utopías, fantasmas, espejismos) y suscita magnéticas representaciones de destrucción y crecimiento. El Ser Precario no puede sustraerse a un inquietante "afuera", a una extrañeza que lo imanta. Pero tampoco escapa a la fuerza que, desde el interior, lo integra. La precariedad es el evento que tiene lugar en la encrucijada de la Pertenencia febril y un exacerbado Horizonte de Otriedad.¹

En cualquier nivel que nos instalemos, trátase de la experiencia cotidiana o de las zonas más elaboradas del arte, el pensamiento social o la política, el discurso registra una perturbadora convivencia con lo ajeno y foráneo (dígase "dólar", "turismo" o "solidaridad internacional", "diálogo con la emigración", "bloqueo" o "reinserción").

* Investigadora teatral.

Igualmente inscribe ideas recurrentes de pertenencia, de subordinación última a una historia, símbolos y patrimonio compartidos ("Será mejor hundirnos en el mar..." -una canción-, "Te seré fiel" -una consigna-, o la inversión irónica "Se salvaran los que tengan F.E." -un chiste popular).²

La perspectiva de la precariedad me permite llamar la atención sobre la *oscilación* misma, esto es: sobre la señal de desintegración que ella transmite, más allá de simplistas optimismos; pero también sobre el potencial liberador de esa movilidad extrema, de ese "ondeo" del ser³ que acoge las incógnitas, que se opone a una fijeza metafísica, que "abre" la identidad.

Si de lo que se trata es de intentar renovar, en condiciones históricas inéditas, una estrategia liberadora de no permitir que las rutinas mentales asfixien la voluntad de superar esquemas de dominación, esta perspectiva pudiera resultar inspiradora.

En 1993 fue estrenada en La Habana, bajo la dirección de Miriam Lezcano, la obra *Manteca*, de Alberto Pedro.⁴ Aunque incidentalmente mencionaré algún aspecto de la puesta en escena cubana, el objeto de mi análisis será el *texto dramático*.⁵

El argumento de *Manteca* podría leerse así:

Encerrados en un pequeño apartamento habanero, época actual, tres hermanos intentan sobrevivir. En medio del deterioro cumplen con la rutina diaria, tratan de des-

cifrar sus vidas y sueñan con la felicidad que vendrá. Pero muy pronto les resulta imposible seguir fingiendo normalidad: una peste real los invade. Ha llegado la hora de matar al puerco que han criado en secreto -dentro de una bañadera- para alimentarse. Un escrúpulo sin embargo los detiene: ¿Cómo atentar contra una criatura que han visto crecer como a un miembro más de la familia? En lucha consigo mismos, matan finalmente al "animalito". De inmediato vuelven a soñar con la felicidad que vendrá y descubren que, para alcanzarla, será necesario volver a criar otro puerco.

Visualizada en los términos abstractos de sus actantes, *Manteca* sostiene un doble relato:

Un impulso de salvación lleva a los hermanos a destruir/preservar al Animalito Sagrado. Ambas tendencias tratan de impedir la Muerte de la Familia. Trabajan en la dirección de la ruptura (profanación): el Desastre y el Deterioro, el Discurso Heterodoxo, las Pertenencias, el Deseo y sus Fábulas y en general, un Horizonte de Otriedad que Incita. En la dirección de la preservación actúan: la Conciencia que Falsifica, de nuevo las Pertenencias, una Realidad Inapelable y en general, un Horizonte de Otriedad que Amenaza. La muerte del Animalito Sagrado da inicio a un nuevo Ciclo de Salvación.

Por boca de uno de sus personajes, el texto se define a sí mismo como "la metáfora del que pide a gritos un final inevitable al que tampoco quiere llegar" (117): Esta imagen global resume la patética *oscilación* en la que *Manteca* se instala estructuralmente y desde la cual trasmite sus visiones.

A partir de un sujeto actancial dividido, que tiende tanto a destruir como a preservar lo que percibe como entrañable, *Manteca* le otorga existencia textual a ese Ser Precario -sociedad cubana, sujeto individual, proyecto político- que, debatiéndose entre la estabilidad y la dispersión -expuesto a la Otriedad pero reclamado por la Pertenencia-, logra por momentos reinscribirse, precisamente a partir de su inestabilidad, en una perspectiva liberadora.

Ese sería el plano de la *trascendencia* que el texto construye, y en el que completa su sentido. Hacia esa trascendencia va dirigida mi indagación.

Zonas Libres

La idea de que "un Desastre ha desviado a la historia de su curso" está presente con singular intensidad en la conciencia de la sociedad cubana actual. La interrupción del curso, de la línea causal prevista, ha lanzado al ser a la precariedad. Las nocio-



"Manteca", de Alberto Pedro. Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

nes "curso histórico alterado", "secuencia rota" aparecen textualizadas en *Manteca* mediante dos sistemas significantes complementarios:

Uno pone de relieve el *principio causal* mismo y para ello despliega el código de la *narratividad*. El segundo, da forma a la *indeterminación*.

Mediante relatos directos o inferidos el código de la *narratividad* llama la atención sobre el encadenamiento de los sucesos, sobre la trayectoria que media entre el *antes* y el *después* de una historia.

Dulce. "(...) Cuando la crisis esa de los cohetes, como la llaman, estábamos mejor. Al amanecer podíamos ser barridos de la faz de la tierra, pero estábamos juntos todos aquí. (...) Después que terminó aquello, empezó la locura, ni yo misma sé, unos para acá, los otros para allá (...) (117)"

Celestino. "(...) Yo viví allí (en Moscú) antes del desastre y no faltaba el queso, todo tipo de queso, ni la carne, ni el vino, ni el vodka, ni

el pan, todo tipo de pan (...) ¿Cómo es posible que se llegara a esto? Quién iba a decirme que sería así?..." (106)

Mezclados con (e inseparables de) los acontecimientos sociales, aparecen las historias íntimas:

Celestino. "Lo que a mí me pasó le pasa a cualquier hombre. ¡A cualquier hombre, a cualquier hombre! ¿Quiso irse? Está bien. Se fue. Per-

fecto. Sí, perfecto. ¡Perfecto! Estaba en su derecho. ¿Qué se llevó a los niños en contra de mi voluntad? ¡Bien! ¿Y qué? (...) ¿Que a la semana de estar allá conoció a un ruso? ¿Y qué? ¡Y qué!..." (114)

Al final de cada cadena de sucesos aparece el desenlace infortunado. Al antes de armonía y plenitud sucede un después calamitoso.

En otro plano actancial (el Deseo y sus Fábulas) el código de narratividad adopta la forma del *mito*. En el mito, personajes y peripecias fabulosos -o elementos reales amplificados- se articulan para formar una historia primordial, trascendente, coronada por la epifanía o el cataclismo.

Pucho. "(...) La noche cayó sobre la ciudad maldecida y el olor del mar fue la única esperanza de sus enceguecidos moradores que ya ni siquiera dormían ni estaban despiertos. Fue entonces que aquel negro enorme, terror y delicia de las viejas y blancas vaginas reprimidas del lugar subió al techo más alto y sin decir siquiera: 'regresé', sacó su miembro descomunal, orinó largamente y la gente pensó que era una lluvia salida del mar, o el mar mismo y salado lo que caía sobre sus cabezas. Y se hizo la luz..." (108)

Celestino. "(...) Y entonces fue que comenzaron a desaparecer los filipinos, porque los negros y los gitanos no estaban ya de moda. Y el último bosnio sobreviviente del gran cataclismo fue puesto bajo estricta vigilancia en el museo de Nueva York (...) Aquello que en un tiempo se llamó sociedad más justa, mundo mejor y de lo que ya nadie se acordaba, porque había llegado la hora caníbal, prevista por aquel profeta que nadie escuchó." (117)

Los mitos proceden de la novela que Pucho está escribiendo. El hermano "disidente" es un inventor de relatos. Como un demiurgo, él puede decidir sobre la concatenación del mundo y al mismo tiempo violarla (relativizar la causalidad) con la licencia de las paradojas y las asociaciones insólitas.

Mientras que el código de la narratividad subraya el nexo causal, el segundo sistema textualiza la indeterminación, para lo cual introduce *zonas libres* en las que toman forma nexos de un orden no lineal.

Este sistema significativo interrumpe la secuencia con "tierras de nadie", enclaves presididos por una lógica "extraña" que se

proyectan fuera de la causalidad previsible.

Según las didascalias, interrumpen la obra trozos de la pieza musical *Manteca*, del compositor popular cubano Chano Pozo (pp. 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 119) a la que está asignada una función estructural. De manera intermitente reemplaza a la palabra un mundo sonoro híbrido, atrevido, en el que conviven la síncope y la cadencia, la célula afro-cubana y el inquieto, ávido cosmopolitismo, la pauta y la improvisación. La acotación inicial aclara que la música debe sonar "en todos los planos imaginables" y que no es "un adorno", sino algo que "estorba" y "sobresalta". (La puesta en escena empleó la ejecución en vivo, a cargo del conjunto experimental de Sergio Vitier).

Esta "zona libre", que quiebra la secuencia, aparece ubicada por lo general en los límites de alguna situación o sobreviene en medio de un clímax, pero no tiene la función de un puente sino que reemplaza el eslabón causal omitido. Resulta así un texto que resiste al torrente de los sucesos con una "fuga" sonora (no "integrada", musicalmente retardadora) que parece formular en términos sensoriales la hipótesis de una forma diferente de pensar el mundo.

Al final del texto -cuando el Sueño de Vida Mejor está en su apogeo y los hermanos se mecen en un idílico paraíso- la música parece a punto de revelarnos todo su sentido:

Súbitamente por la escena corre un hilo de sangre. A ese brutal descolocamiento se superpone el sonido de *Manteca*.

Dulce. "¡Esa música! ¡Esa sangre! esa música! Consideración para estos ciudadanos. ¡Esa música!" (119)

Es despiadada la Realidad Inapelable (la sangre) que los arranca del sueño consolador. Pero es más despiadada la música que los (nos) desafía a asumir una disposición cognoscitiva decididamente peligrosa.

Al sistema de las *zonas libres* pertenecen otros motivos recurrentes: El cabalístico día "impar" (108, 110, 112, 114), las divertidas detracciones de García Márquez, que Dulce emprende a cada tanto (104, 108, 109), las extravagantes letanías que recita Celestino en inglés (104, 105, 107) y sus enigmáticas menciones del "agua" (113, 115).

A diferencia de la música estas otras *zonas libres* no parecen darle forma a una alternativa. Son saltos que sociológicamente se explican por la evasión del personaje frente a la evidencia de la precariedad. Formalmente, completan una lógica que al

fluir, opone los "desórdenes" del ser: una lógica no lineal, sino aleatoria o "irruptiva".⁶

Manteca tiene poco que ver con el nulo o difuso sentido histórico de las visiones postmodernas "clásicas". El código de la narratividad propone inequívocamente al lector-espectador insertar sus asociaciones en el campo referencial de una historicidad concreta ("periodo especial"), historia de la Revolución Cubana, derrumbamiento del campo socialista) que el texto insiste en relatar en términos literales o simbólicos.

Al mismo tiempo la presencia de las *zonas libres* problematiza esa historicidad y deja inscrita en las formas una *postmoderna* intuición: un nuevo sentido histórico y crítico podría (debería) constituirse en el interior de la precariedad, al margen -parecen decir estos códigos- del lineal determinismo.

La Conciencia que falsifica

Pucho. "Que lo oiga el edificio, todos los vecinos, la prensa extranjera. ¡Estamos criando un puerco clandestinamente, un puerco! (...) Estamos criando un puerco en los umbrales del año dos mil, a escondidas, en un edificio de apartamentos desafiando las leyes sanitarias que han hecho posible el florecimiento de las ciudades del planeta, porque necesitamos proteínas, proteínas y manteca..." (114)

A punto de desencadenarse el clímax, el Discurso Heterodoxo -siempre representado por Pucho, escritor sin éxito, homosexual- denuncia a gritos que *los sueños han caído en una trampa*.

El Deterioro (que el Desastre ha desencadenado) no se manifiesta sólo como desintegración pura y directa. A esta pérdida de una estructura solvente contribuyen los caminos sinuosos de la *distorsión*, que condena al ser a una realización enajenada, a una reproducción deforme.

"Criar un puerco en un apartamento" es algo que hoy sucede *realmente* en Cuba. En este sentido el texto retoma un costumbrismo de sesgo grotesco que es tradición dentro de la dramaturgia cubana (Virgilio Piñera, Héctor Quintero). El texto, al reproducirse a partir de esta "torcida" situación de base, hace de la *forma grotesca* el término fuerte, estilísticamente hablando, del discurso.

La distorsión opera a través de una Conciencia que Falsifica.

Dulce. "¿Por qué chocas siempre con el mismo chófer y a la misma hora, Celestino?"

Pucho. *Contra el mismo camión.*

Celestino. *Hold, hold, hold. Hunt, hunt, hunt.*

Dulce. *¿Por qué chocas siempre con el mismo camión, Celestino?*

Celestino. *Porque siempre salgo por la misma calle y a la misma hora con mi bicicleta y el hombre pasa siempre con su camión por esa misma esquina.*

Pucho. *Donde existe una señal de Ceda el Paso. Es para que ya te la supieras de memoria desde que te dieron el primer golpetazo.*

Celestino. *Pues nunca me acuerdo de la señal. No sé por qué nunca la veo.*

Pucho. *Nunca la ves. (...)*

Dulce. *¿Por qué chocas siempre, a la misma hora, contra el mismo camión? ¿Y con el mismo chófer? ¿Por qué no ves la señal de Ceda el Paso, Celestino?" (107-108)*

La Conciencia que Falsifica provoca espejismos. El texto exhibe en primer plano la ceguera de Celestino. Un trastorno de los sentidos le oculta la realidad y lo condena (la fatalidad parece sugerida por la repetición de la pregunta de Dulce) a formar representaciones engañosas.

Tampoco el olfato de Celestino mejora las cosas:

Celestino. *"Aquí no hay peste. Hay un olor fuerte y nada más, pero peste, lo que se dice peste, no la hay, porque nosotros dos no la sentimos y la peste percibida por una sola persona es peste subjetiva. Por lo tanto, tu peste [de Pucho] no tiene valor real." (109)*

De nuevo la Conciencia que Falsifica merodea, pretendiendo fetichístamente, que ocultar el dato real anula sus consecuencias. Así se configura el Dogma que da olímpicamente la espalda a los datos flagrantes y opta por una consoladora miopía.

Pucho. *"¿En qué acabará todo esto? ¿Hasta dónde vamos a llegar?"*

Celestino. *Hasta donde sea. Lo que hay es que tener cojones.*

Pucho. *La naturaleza tiene leyes, como las tiene la sociedad que nada tienen que ver con los cojones. Eso es voluntarismo, voluntarismo estéril estúpido y barato.*

Dulce. *Dicen que el García Márquez ese escribe con un aparato.*

Pucho. *Hay que hacer esto por mis cojones. Sencillamente porque*

yo quiero. Hay que pensar así, por mis cojones. Tiene que llover por mis cojones. Tienes que ser feliz por mis cojones. Y escampar por mis cojones y volver a llover por mis cojones.

Dulce. *Pero si el aparato es el que escribe las novelas entonces el García Márquez ese no es tan buen escritor como lo pintan.*

Pucho. *Por eso estamos como estamos.*

Celestino. *Por falta de cojones.*

Pucho. *Por exceso de cojones, dirás tú.*

Dulce. *Y casi seguro que el aparato no sea ni de Colombia, porque son los japoneses los que más saben de esas cosas. (Pica un pan y lo reparte entre los tres.)*

Celestino. *Por falta de cojones." (109)*

La Conciencia que Falsifica fabrica ídolos. Mediante el ídolo sublima determinados atributos y los apresta para su manipulación.

En Manteca tiene lugar la celebración de un irónico Culto a los Cojones consistente en nombrar hasta la saturación la palabra procaz. (Nombrarla es también una manera de exorcizarla). El texto exhibe provocativamente (pp. 104, 106, 109, 111, 112 y 114) este tótem de la cubanía, piedra

SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE:

DIRECCION:

CIUDAD C.P.:

PAIS:

TELEFONO:

FORMA DE PAGO:

Talón Nominal

Giro postal

Transferencia bancaria (Rellenar datos)

A partir del n° _____

España y Latinoamérica

5 números 2.500 pts.

10 números 5.000 pts.

Resto del Mundo

5 números 3.250 pts.

10 números 6.500 pts.

DATOS BANCARIOS

TITULAR

ENTIDAD CODIGO

DIRECCION OFICINA

N° DE CUENTA

Firma titular

Firma y sello del banco

de toque de una moral vernácula en la que cohabitan gallardía y prepotencia, coraje y terquedad, virilidad arrolladora y reprimida añoranza de lo receptivo y femenino. Como resumen de las ambivalencias, Pucho insinúa que el "cojonudo" Celestino es homosexual (112).

En la escena citada las buenas maneras (y el instinto certero de Dulce, capaz de presentir el peligro), la alejan con prudencia del centro de un debate de marcado sentido político. Al hacerlo, superpone a la confrontación que transcurre en el primer plano su propia ceremonia privada aparentemente inócua, de desdivinización: la detracción de García Márquez.

El procedimiento de la desfiguración grotesca y la producción por la Conciencia que Falsifica, de espejismos y de ídolos, textualizan dentro de la problemática de la precariedad, el aspecto del ser inauténtico y colocan el conjunto de la enunciación, dentro de la lógica de una reproducción enajenada.

Mundos

El espacio visible de la acción previsto por el texto es un apartamento, pequeño, atestado de objetos y totalmente cerrado. El segundo espacio, no visible, es una extra-escena construida por la palabra:

Celestino. (...) "Y el tiempo que hace que no se ve volar una avioneta. (...) Ni una sola avioneta. (Todos matan mosquitos.) Mosquitos aquí no hubo nunca, pero ya se están sintiendo. Mira que yo me paro en la azotea y ni una sola avioneta. Y al puerto, de puerto sólo le queda el nombre." (113)

La extra-escena también es un territorio aislado, cerrado al mundo.

El texto habla desde el código del claustro. El claustro es una situación global de enunciación y representa la estrategia mediante la cual una estructura primordial intenta protegerse de la dispersión.

Pero el claustro, que por un lado protege ("hasta aquí no llegan por el mar"), del otro asfixia (la peste, los insectos). Los personajes, aunque han optado por el encierro, no pueden acallar un deseo reprimido de *abrir* (105,110,113,114,117).

Esta tensión entre la estrategia elegida y la tendencia a violarla estalla cuando en el monólogo de Pucho ("Que lo oiga el edificio, todos los vecinos...") el Discurso Heterodoxo proclama a gritos (poniendo en peligro la clandestinidad) que la estrategia es una trampa.

Es de este modo que el código del claustro hace visible una de las paradojas que organizan la lógica formal y conceptual del texto: al intentar defenderse, una identidad puede convertirse en una cárcel. Típico dilema de ciudad sitiada.

Mas allá del claustro, de su insatisfactoria inexpugnabilidad, se extiende el mundo.

Dulce nos propone un "mapa" para orientarnos en él:

(...) "El verdadero problema no está en los americanos sino en la falta que hubo siempre de dinosaurios. Porque sin dinosaurios no hay petróleo. Lo de Jarahueca es otra historia. Sin dinosaurios no se puede. ¿Cuántos dinosaurios harán falta para llenar un barril de petróleo? Los siete países esos que siempre están volviéndose a reunir por allá, por Europa, deben haberse cogido para ellos solos todos los dinosaurios. ¡Y Arabia ni se diga! (...) El mundo está dividido en países que tuvieron dinosaurios y países que no los tuvieron. Y aquellos que tuvieron dinosaurios siempre han hecho de los otros lo que les ha dado la gana, como esos siete países que siempre se están volviendo a reunir por allá, por Europa." (105)

El monólogo de los dinosaurios constituye una encrucijada de códigos. Es una "zona libre", sin dejar de ser un espejismo que ironiza sobre los espejismos. (Algo en esta singular disertación de economía política recuerda el Saber Cierto de los familiares manuales "marxistas").

Pero además, la encantadora simplificación de Dulce pone en circulación, desde el inicio mismo de la obra, la sospecha de que el destino de los protagonistas no se decide sólo "aquí", sino también "allá", en un tercer espacio dramático que ha comenzado a emitir sus señales.

No son curiosamente los intelectuales Pucho y Celestino sino de nuevo Dulce (doméstica, más del afecto que de la doctrina) quien ensancha, poco después, la noción de "mundo":

(...) "¿Y por fin qué nos mandarán los países? ¡Llegar a esto y tanta sangre que costó! ¡Veinte millones de muertos! Y los bosnioherzegovinos, bomba viene y bomba va. Y vaya sangre y venga sangre. Y de Africa ni hablar. Con tanta vaca suelta que hay en la India. Y ahora en Alemania, ni negros, ni trucos. ¿Habrán podido tumbar aquella es-

tatua? Vamos a ver, porque están los vietnamitas, los chinos y los coreanos... Si no aparece petróleo en Jarahueca... porque en Varadero. ¿Dónde quedara ese país? ¿De donde habrá salido esa gente? Porque blancos no son, pero negros tampoco, ni mulatos. ¿Qué contribución traería ese barco?" (108)

Entre los balbuceos de la narratividad y la atmósfera sugerente de una "zona libre", avanza en primer plano una globalidad agrietada por la aparición de nuevos "desordenes".

Lo que la cháchara de Dulce ha construido -está hablando para despistar a los vecinos- es una inquietante Torre de Babel, una indetenible proliferación de mundos.

El código de los mundos inscribe definitivamente en el texto el "afuera" y el "allá" que desde el claustro se atisban. El enunciado ambiguo se corresponde con un Horizonte de Otridad propicio (los barcos portadores de ofrendas), pero también amenazante y confuso.

En los mundos habitan todo tipo de "seres extraños": chocan y se entrecruzan en la Torre de Babel negros, amarillos y blancos; comunistas, fascistas, judíos y monarcas; artistas y escritores; "negros, mujeres, maricones y sidosos" (115); candidas hawaianas y mulatas maliciosas. Entran y salen "americanos" previsibles, rusos cordialmente tolerados (105,106,107,112,114); kirguizos indescifrables ("que no son chinos, aunque tampoco lo dejan de ser") (106). Nikita Jruschov, Dolores del Río, el Padre las Casas, el negro del pene descomunal y el "peor de todos", "el García Márquez ese que por cierto es de Colombia y allá también se va la luz" (104). En quince de las diecisiete páginas del texto se nombran casi ¡un centenar! de peculiares criaturas y conductas.

Unos comen arroz, otros papas y otros "patatas" (105-106). Unos prefieren el *borsch* y otros los frijoles negros (107). Pucho dice "Rusia" y Celestino replica "Unión Soviética" (105). Hay un cine mexicano de "pelo suelto" y otro soviético, de "pelo recogido" (con heroínas "desesperadas porque un tanque alemán de esos del tiempo de Hitler les pase por encima") (107). Los comunistas levantan la hoz y el martillo (111), los fascistas se rapan (115) y el partido de los homosexuales organiza "fiestas de disfraces" (115). Celestino salta del ruso al inglés; hay gente "del campo" y gente "de la ciudad" (104), puercos de Vuelta Abajo y puercos de Vuelta Arriba (120).

Los mundos imprimen en el texto sus modelos -gastronómicos, lingüísticos, polí-



"Desamparados". Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

ticos, estéticos, psicológicos, eróticos o éticos-. Peculiares emblemas y rituales perfilan el "aquí" (y el "allá") de cada identidad, de cada pertenencia cultural.

Dentro de este hormigueo de mundos y pertenencias, *Manteca* privilegia la confrontación de dos modelos: el cubano y el ruso. Vale decir que no falta simpatía -acompañada de irónica indulgencia- en esta confrontación.⁷ Pero detrás de estas figuras que contrastan lo ruso y lo cubano subyace un debate ideológico que fue decisivo para nuestra sociedad a lo largo de treinta años.

En el plano político e ideológico lo "ruso" connotó entre nosotros una apropiación dogmática de la teoría marxista, la burocratización y las parálisis expresadas por el modelo del "socialismo real". Lo "cubano" por el contrario, aparecía como la alternativa que relaboraba creadoramente las doctrinas revolucionarias y que subordinando-

las a nuestras propias tradiciones y cultura, nos preservaba del dogma.

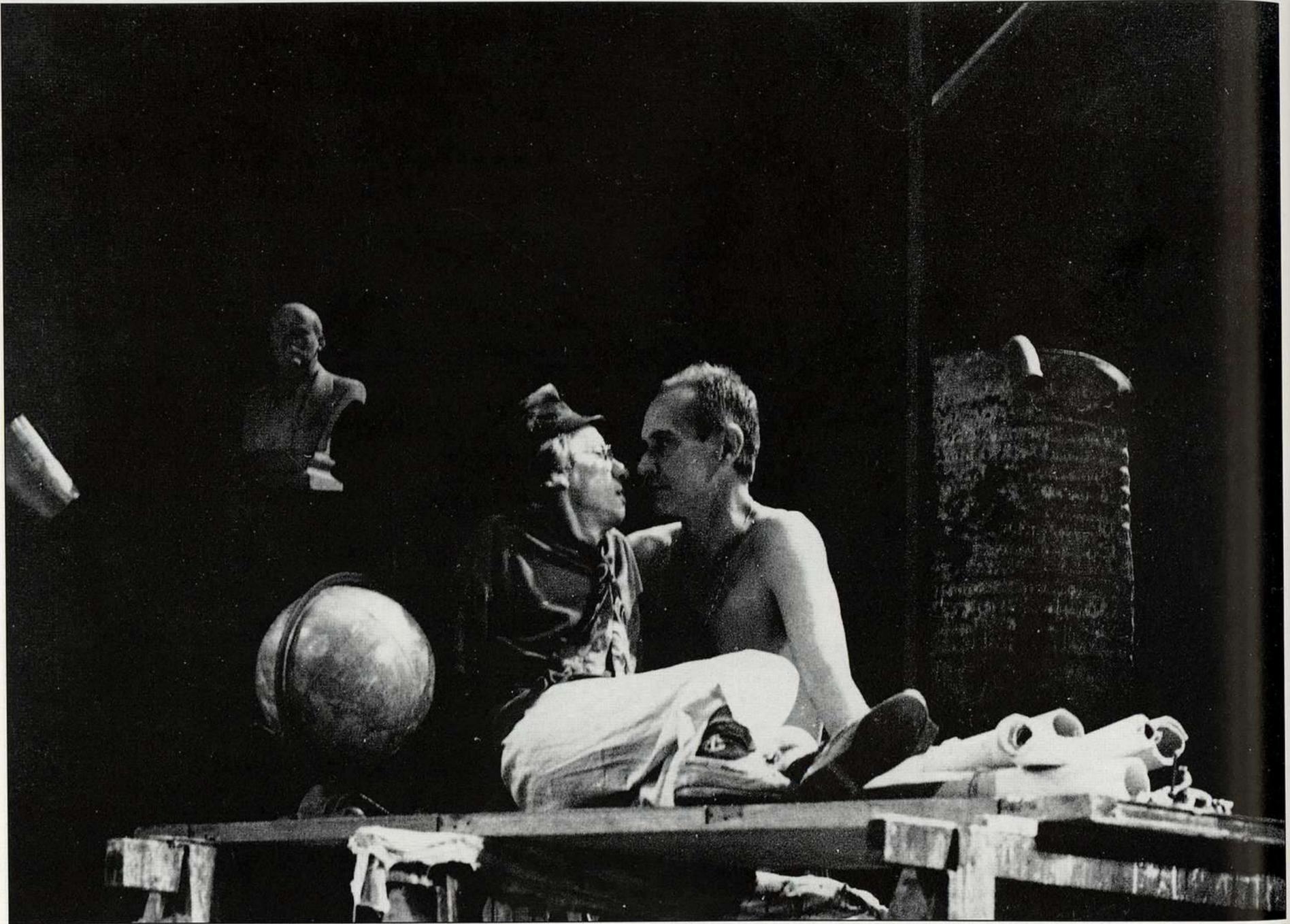
Los mundos pues, nos instalan con un fuerte acento político en el tema de las Pertenencias y la culturalidad. Como estrategia discursiva inscriben en el texto una *proliferación* que permite explorar, frente a la fijeza (la linealidad, el claustro) otro ángulo de la precariedad: la precariedad en el sentido de lo que no es monolítico, sino plural y heterogéneo, de lo que puede resultar hostil, definitivamente ajeno, pero también complementario, nutriente, equilibrador de una ecología humana.

La forma que convoca

Dulce... "La verdadera democracia esa de que tanto hablan está dentro de esta casa, donde cada

cual es como es, pero la sangre se respeta. Por eso estuve en la fiesta cinco minutos nada más y enseguida vine para mi casa. ¿Qué clase de fiesta de fin de año es esa dónde la mayoría en el fondo se odia? Ni la política, ni el trabajo, ni la religión. Lo principal es la familia y ese animalito mantenía unida a lo que se salvó de la familia." (117)

La dramaturgia cubana ha creado progenies memorables (*Electra Garrigó, Aire frío, Contigo pan y cebolla, La noche de los asesinos, La casa vieja...*) que han dado cuenta de las corrientes de fondo de una época dada. Tales obras poseen la cualidad de permitir -como también lo logra *Manteca*- una lectura *política*, enriquecida y problematizada por la densa trama de comportamientos íntimos y códigos culturales en la que esta lectura se fragua.



"Manteca", de Alberto Pedro. Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

Agreguemos a lo anterior que hoy en Cuba, el tema de la familia en su sentido literal- está imbricado en un agudo debate de implicaciones políticas. Durante el proceso revolucionario se desencadenaron, en diferentes etapas, migraciones masivas. Esta y otras razones han producido un cisma familiar cuya posibilidad de superación aparece asociada en la actualidad a estrategias políticas y conductas privadas con frecuencia tortuosas y traumáticas.⁸ *Manteca* forma sus imágenes dentro de esta zona álgida, que es una herida abierta y una confusa interrogante en la conciencia nacional.

Por otra parte, en *Manteca* el tema de la familia genera un correlato de "respeto a la sangre", de lealtad "a lo de uno", que introduce metonímicamente en el discurso, desde otro ángulo, el enfoque de la *cubanía* y la *culturalidad* también explorado por el código de los "mundos".

Aquí se hace inevitable una digresión: Hoy el debate sobre la *cubanía* y, en general, sobre el papel de lo cultural en el funcionamiento social, se presenta muy claramente como el escenario de una confrontación ideológica en la que se entrecruzan variados propósitos y argumentos, todos marcados por la intencionalidad política.⁹

Invocan la *cubanía* aquellos que sutil o abiertamente tratan de deslegitimar a la Revolución Cubana presentándola como una transgresión voluntarista de la "verdadera lógica" del ser nacional (de "vocación" capitalista, parecen sugerirnos estos análisis). Igualmente desde la *cubanía* hablan los que con razón en el campo opuesto denuncian los nuevos disfraces de la vieja ideología anexionista, desnacionalizadora. Pero forman parte también de este debate enfoques que, en nombre de la *cubanía* y la

culturalidad reaccionan contra un sobredimensionamiento -que es a la vez un estrechamiento- de lo político, a consecuencia del cual la revolución estaría expuesta al riesgo de ser concebida más como un hecho predominantemente de poder que como una transformación *cultural* radical (y como movilización de toda la sociedad en torno a un rescate cultural de la existencia). Este enfoque es tan susceptible de manipulaciones, contaminaciones y error como los anteriores, solo que su ángulo crítico da posibilidades de renovación que el pensamiento revolucionario no puede darse el lujo de desconocer.¹⁰

A mi modo de ver, en *Manteca* quedan reflejados puntos de vista e intuiciones básicamente asociados a esta última línea de argumentación.

Dejan una huella nítida en las formas de *Manteca* estrategias y signos múltiples

que remiten al vínculo comunitario "orgánico", al legado de la "sangre". De este modo adquiere presencia textual y sensible, lo *cultural*, entendido en este caso como aquellos niveles más escondidos y constantes en los que la conciencia comunitaria se modela.

Pucho. "Te voy a contar en mi novela, Celestino. Y vas a ser el único personaje con nombre real, Celestino. Te contaré con nombre y apellido, Celestino. Un capítulo solo para ti, en el que el mundo sabrá de tu cobardía, Celestino. Esa cobardía tuya que es la peor de todas, porque ni siquiera tienes el valor para confesar tu miedo, Celestino. Porque yo sé que tienes miedo, Celestino." (104)

En contraste con el diálogo entrecortado de réplicas breves que da inicio a la obra, irrumpe en la primera escena este parlamento incantatorio, en el que el nombre "Celestino", repetido como una letanía, se cierne sobre el personaje interpelado con el poder de un conjuro.

La pregunta reiterada de Dulce "¿Por qué chocas siempre con el mismo chófer y a la misma hora, Celestino?" (107-108); la repetida interrogación "¿Cómo es posible que se lo dijeras a mamá?" (112-113) (ambas portadoras de una señal "sacra": atmósfera de fatalidad, horror ante la profanación); el final de la obra, que es un retorno a la situación inicial; los motivos recurrentes (v. supra p. 7); la frecuencia de las enumeraciones y el uso repetido y rítmico, de frases y palabras, confirmarían la marcada tendencia de este discurso a enunciarse *cíclicamente*, a volver sobre sí mismo.

El texto, además, reserva un espacio importante a los rituales:

A contrapelo de la inestabilidad que la rodea, Dulce "escoge arroz ceremoniosamente" (104); lo distribuye, imperturbable, en cartuchitos, mientras los hermanos discuten (105-106); reparte el pan (109); organiza el brindis del agua con azúcar (115). También resuena lo ritual en los paréntesis desde los cuales la novela de Pucho difunde su voz ancestral y mitológica.

Como colofón del "parricidio" que ha tenido lugar, el texto realiza la estupenda parodia del despedazamiento ritual del cadáver del puerco (116-117). La escena final parece seguir la pauta de un rito propiciatorio. Se trata, en todos los casos, de ceremonias que oponen un secreto orden cohesionante al caos que amenaza con imponerse.

Tanto la ciclicidad como los rituales establecen el poderoso sistema signifi-

de la *forma que convoca*. Son los códigos que hacen perceptible la culturalidad primordial, genética: el ritmo envolvente y cósmico, la forma absoluta del *círculo*, que reúne a la comunidad en torno a su energía secreta y sus símbolos fundadores.

En uno de los momentos más significativos de la obra la textualidad pone de manera patética en evidencia un ángulo problematizador: *la culturalidad de lo político*.

Celestino entra a escena después de haber matado al puerco. Todavía conserva entre las manos el cuchillo ensangrentado. El trastorno de verse convertido en un "parricida" (ha matado a un "miembro de la familia", a un "padre", a un "hijo"), trae a la superficie, el laberinto de sus dudas, muestra la complicada urdimbre de sus pertenencias en conflicto. Incongruentemente, sus primeras palabras no se refieren a la situación presente, sino a una dimensión íntima aparentemente ajena a lo ocurrido.

(...) "Allá se piensa de otra manera. No es como aquí que las mujeres tienen que conocerte para abrir las piernas. Allá las abren y después se conocen. Europa es otra cosa y los rusos, quiéranlo o no, también son europeos. Que se haya enamorado no quiere decir que estaba enamorada antes de irse. Se fue porque es de allá y no comprendía este país, ni tampoco tenía por qué comprenderlo, y si lo comprendía no estaba obligada a vivir aquí. No puedo culparla porque yo hice lo mismo que ella, regresé a lo mío. Es natural, ella es de allá, nosotros somos de aquí. Ella está allá, yo aquí; Por eso tuve que fajarme con los de aquí que están allá, porque no se daban cuenta de que ellos son de aquí y que tenemos que pensar como se piensa aquí." (...) Lo que a mí me pasó le pasa a cualquier hombre. Si estaba enamorada desde aquí, si ya yo no le gustaba, me importa un carajo. Yo soy de aquí. Allá ella con sus mundos y sus problemas. ¡Yo soy de aquí! ¡Comunista de aquí! Sí, comunista. Cada día soy más comunista, más comunista de aquí. Fuí comunista, soy comunista y voy a seguir siendo comunista. ¡Comunista de aquí! ¡Soy comunista, coño, comunista! Me da la gana de ser comunista, comunista de aquí. (Grita mas alto.) ¡Comunista, comunista! ¡Soy comunista!" (114)

Lo íntimo y lo político se entremezclan. La confrontación de "mundos" culturales

("aquí", "allá") se torna decisiva. Esta dramática superposición de diferentes niveles y órdenes de pertenencia es el elemento que fragmenta la enunciación. Sin embargo, las reiteraciones crean el curso fluído, la circularidad integradora. La pelea del "aquí" y del "allá" avanza en un crescendo que culmina con la mostración de la "palabra sagrada", que es al mismo tiempo ideológica y prístina. Repetida, la palabra "comunista" se exhibe como una consigna delirante y voluntariosa, como un éxtasis fundamentalista. Pero también como una vivencia, como un evento autónomo, nacido no sólo de la doctrina, sino del "respeto a la sangre".

En la puesta en escena, el actor, a despecho de su sostenido estilo realista, esbozaba aquí -reforzando lo ritual- un gesto de Changó, fuerte figura de identificación popular que moviliza complicidad y admiración mas allá de sus eventuales excesos. La enunciación escénica, a la par con la palabra, dignificaba así al personaje, lo ponía a salvo de una simple y descalificadora irrisión. Lo que el texto -y el gesto- producen en este caso es una ostensión, brillantemente potenciada por la catarsis, de la *culturalidad de lo político*, desde el ángulo de un conflicto no resuelto entre radicalidad política y tradición cultural.

La estrategia de lo cíclico y convocante, entrelazada a lo largo de toda la obra con un sinnúmero de descentramientos y dispersiones, nos remite a la tensión cultural-política y nos permite ver una lógica más de la precariedad: el movimiento de regreso del péndulo, el gesto mediante el cual el Ser Precario protege su centro y reconoce, problematizándolas, sus Pertenencias cardinales.

El Deseo y sus Fábulas

Ha muerto el puerco.

Dulce. "¿Qué va a ser de nosotros? No se puede vivir sin ilusión y no tenemos más ilusión. ¿Qué otra ilusión tenemos, vamos a ver?"

Pucho. Ninguna. Es la pérdida de la utopía." (117)

Manteca es, en el último análisis, una reflexión sobre el sentido y los caminos posibles de la utopía.

Existe en la obra un plano temporal de actualidad en el que la utopía aparece como distorsión. Cuando la realidad acorrala a los sueños, la utopía muestra su rostro deforme y el proyecto salvador aparece como realización enajenada. Este es el sentido de

criar un puerco en un apartamento, pero también el de "vender turrone de maní en las puertas de los hospitales para niños" (118). (Una dura alusión al nuevo paisaje de la ciudad en el que se entremezclan las conquistas más visibles de la Revolución y los trajines de un meroliquismo popular antaño impensable). Es Dulce quien despliega, poco antes de terminar la obra, la cándida visión de un paraíso sembrado en macetas (118-119), un mundo arcádico,

esencialmente enajenado aunque conmovedor.

Dos representaciones de la Vida Mejor anteceden a este paraíso "alternativo". La primera, la suministra Pucho en un momento de catarsis:

(...) "¿ Porqué, o qué otra cosa es la felicidad que la prolongación resbaladizamente eterna de la manteca? Y con este puerco lograremos

vivir tranquilamente por el resto de nuestros días, comiendo chicharrones y sin preocuparnos por la manteca. A satisfacer las necesidades cada vez mas crecientes del hombre. A comer chicharrones, chicharrones, chicharrones, en el paraíso de la manteca. Porque tendremos muchísima manteca y podremos freír eternamente plátanos, huevos, papas, y continuar friendo lo que nos de la gana, sin ningún temor, por los siglos de los siglos, todo lo humanamente freíble, porque no vamos a saber que hacer con tanta manteca, mantecamanteca..." (114)

Este criollo paraíso -en el que la palabra parece brotar de una cornucopia inagotable- proclama que la felicidad es nadar en una embriagadora, casi obscena abundancia. Pero también sugiere que la felicidad es la posibilidad de *desear* sin temor, de activar *la energía que crea mundos*. Tal contrapunto entre la realidad y el deseo ha sido establecido por el título mismo de la obra. La palabra "manteca" refiere a la comida, al alimento popular; pero también, en el argot cubano, se llama "manteca" a la marihuana: una sustancia productora de "paraísos".¹²

Es desde la sabiduría de la "hora canibal" que el texto fórmula, con mayor precisión su corrección al utopismo. Celestino lee el último fragmento de la novela de Pucho, la cuartilla perdida que contiene las revelaciones:

"Y se multiplicaron los cerdos y los panes, los huevos, sus gallinas. Y el mundo se volvió un delirio de reses al alcance de todos. Vacas superlativas mugiéndole a la luna como gatos sin dueño. Y la gente no quiso comer ni beber mas aquel alcohol que no hacía daño, tan bueno como el agua, porque necesitaban otra cosa, otra cosa, otra cosa. (...) porque el problema no estaba en comer sino en la perdida de la posibilidad de lo distinto"... (117)

De nada vale que la utopía garantice una copiosa, una satisfactoria realidad si la Vida Mejor no reserva celosamente el espacio del deseo, la capacidad de reconocer -y crear- otras realidades de realizar una infinitud de accesos y de opciones.

El Deseo y sus Fábulas, en tanto fuerza dramática, define un campo textual en el que opera la *virtualidad*, allí donde a la mente le esta permitido proyectarse fuera de la Realidad Inapelable. Es el espacio del ser voluptuosamente disponible, ingrátido

ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ARGENTINA	ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
BRASIL	SBAT
COLOMBIA	GESTUS INTERRUPTUS
COSTA RICA	ESCENA
CUBA	CONJUNTO TABLAS
CHILE	APUNTES
ESPAÑA	ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
ESTADOS UNIDOS	GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
MEXICO	MASCARA REPERTORIO
PORTUGAL	CUADERNOS
VENEZUELA	THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

y expuesto, del *ser que desea*, mas allá del círculo opresivo de la necesidad.

Las ornamentadas ficciones de la novela de Pucho y las representaciones sucesivas de los "paraísos" dan concreción al Deseo y sus Fábulas desde el ángulo de una creatividad exhuberante y lúdica. El sueño de Leningrado (106) y el fantasma de la madre (108) son las zonas oscuras, el registro augural de un psiquismo que vaga en busca de opciones. La pieza de Chano Pozo sería la poderosa construcción textual en la que encarna de modo más abarcador el *deseo*, en tanto aventura y capacidad transformadora (la "música").

La última actuación del Deseo y sus Fábulas tiene lugar en la escena final.

Como demiurgos, los hermanos imaginan al nuevo puerco salvador. Enumerados largamente los "componentes" que harán de ésta una criatura redentora, aun continúan...

Celestino. "La raza es lo que importa.

Dulce. Y las paticas.

Celestino. Y la comida.

Pucho. Y el apetito.

Dulce. Y las paticas. (...)

Celestino. Aquel era de Vuelta Arriba.

Dulce. De donde sea, pero las paticas.

Pucho. Y de manteca.

Celestino. De Vuelta Arriba.

Dulce. Las paticas.

Pucho. De Vuelta Abajo.

Celestino. No muy caro.

Pucho. De Vuelta Abajo.

Dulce. Las paticas.

Celestino. Tampoco muy barato.

Dulce. ¡Las paticas, las paticas, las paticas! (120)

Termina la obra.

En un mundo en el que los "grandes relatos" se disipan, las representaciones de la utopía pierden su clásica masividad. La ambigüedad simbólica de las "paticas" nos permite asociarlas con la afectividad tierna, con la doméstica "fuerza del cariño"; también con una significación moderada y tenue (el "aligeramiento del ser" de Vattimo). Estas caprichosas "paticas" que quedan como flotando en el aire cuando la obra termina vienen a reclamar de nuevo un lugar para el deseo -para lo que es energía y proyecto; *poiesis*, y no dato concluyente o hecho rotundo-. Estas paticas utópicas reivindican la "música". Reservan, en la Vida Mejor, un lugar no sólo para la "comida" sino para el "apetito".

Al abrir sus utopías hacia las "zonas libres" y los "mundos" sin perder arraigo en

la historicidad; y al acogerlas, simultáneamente, a una "forma que convoca" -a un nivel profundo y problematizado de pertenencia comunitaria-; al incluir en la felicidad prometida el trabajo del Deseo, *Manteca* pudiera estar dirigiendo nuestra mirada -más allá del "claustro" y de la Conciencia que Falsifica- hacia formas de pensar el mundo capaces de activar una nueva lógica de la emancipación. Una que, rompien-

do rutinas mentales, explorara el aspecto liberador de una *precariedad asumida*.

La visión crítica sobre la Revolución Cubana que el texto de *Manteca* trasmite resulta inseparable de esta *intuición*, ciertamente polémica, pero capaz también de sugerir un rumbo para la renovación de los proyectos liberadores.

Agosto de 1994

NOTAS

¹ En cuanto a la perspectiva ideológica mas general de este trabajo, me ha inspirado (literalmente) el estudio de Gianni Vattimo "El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía" (*Criterios*, n. 30, julio-diciembre de 1991, pp.104-124. Traducción del italiano de Desiderio Navarro). Con una libertad que espero no haya sido abusiva, de la sugeridora teorización de Vattimo me ha parecido licito inferir lo que para mi análisis fue la idea rectora: La pérdida de estabilidad estructural que caracterizaría a la modernidad tardía, remite de diferentes maneras a la idea de *precariedad* y al "aligeramiento del ser" (Vattimo, 122) que ella ha puesto en curso. Tal evento podría ser evaluado no necesariamente como una degradación, sino como el *chance* civilizatorio que pudiera activar una nueva lógica de la emancipación. Asumo que, *mutatis mutandis*, el examen de la crisis por la que atraviesa actualmente la sociedad cubana (crisis en modo alguno ajena a la conmoción mundial), así como de las formas artísticas que la expresan, podría beneficiarse de este enfoque.

Debo, por otra parte, a Patrice Pavis, el principio metodológico -ampliamente argumentado en sus trabajos sobre recepción teatral e interculturalidad- de buscar procedimientos que permitan reconocer la *inscripción textual* de lo ideológico, una "textualización de la ideología" que establecería el vínculo entre el texto y sus contextos de recepción y concretizaría la historicidad del primero, su dimensión social.

² Me refiero a la canción de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés *Cuando te encontré*, devenida una suerte de himno patriótico. El juego de palabras F.E.= Familiar en el Extranjero alude con mordacidad a las mesadas enviadas por los emigrantes cubanos a sus familiares en la isla.

³ Otro trabajo inspirador: "Martí en el desafío de los 90", de Cintio Vitier (*La Gaceta de Cuba*, sept.-octubre de 1992, pp. 1921).- Vitier alerta contra la trampa de una resistencia que nos mantuviera "firmes, pero inmóviles" y pide, para la resistencia popular, una libertad "ondeante y sujeta", como la de la bandera. ("Ondeante como el viento que la agita; sujeta al asta clavada en la necesidad.")

⁴ Alberto Pedro Torriente (1954). Es autor, entre otras, de *Weekend en Bahía*, *Desamparados*, *Pasión Malinche* y *Delirio habanero* (1994).

⁵ Las citas proceden del texto completo de *Manteca* publicado por la revista *Conjunto*, n. 95-96, octubre 1993-marzo 1994, pp. 104-120. Todos los subrayados en el interior de las citas

son míos, con excepción de los que corresponden a acotaciones.

⁶ Vitier, *op.cit.*, p. 20: "La historia para nosotros no se parece a la razón ni al absurdo, sino a la poesía." La "causalidad de la poesía", para Vitier, sería la causalidad de "la gestación oculta y del nacimiento como irrupción." Es por asociación con su idea que imagino esta lógica "irruptiva".

⁷ Una observación coincidente sobre la "ionización benevolente, perdonadora" que lo ruso (lo "bolo") suscitaba entre nosotros, se encuentra en la ponencia de Abel Prieto "Cultura, cubanidad y cubanía", presentada a la Conferencia Nación y Emigración que tuvo lugar en abril de 1994 en La Habana.

⁸ El tema de la reunificación familiar pasa por espinosas negociaciones con la emigración; por las obvias manipulaciones de los Estados Unidos; por el dramático éxodo que protagonizan los "balseros"; por el embarazoso problema de las ayudas económicas que la emigración envía a sus familiares; y por la presión creciente, desde el exterior, a favor del regreso, no ya de las personas, sino de los *capitales* expatriados.

⁹ En la década de los ochenta se reforzaron en el arte y el pensamiento cubanos visiones sobre la cubanía que se presentaban como alternativas frente al discurso dominante. Desde las artes plásticas y el teatro, por ejemplo, se propusieron con insistencia nuevas lecturas de la historia, de los símbolos patrios, de las personalidades relevantes (recordemos la "serie" teatral *Milanes-Zenea-Las perlas de tu boca-Time ball*). La actual coyuntura de crisis ha avivado aquel fermento y ha hecho aún más visible su intencionalidad política.

¹⁰ Los trabajos de Abel Prieto y Cintio Vitier citados, harían parte de este debate. Igualmente es representativa la polémica recogida en la revista *Casa* (no. 194, enero-marzo de 1994) en torno al ensayo de Rafael Rojas "La otra moral de la teleología cubana", sometido a crítica en sendos artículos por Arturo Arango y Cintio Vitier.

¹¹ Esta última frase alude al debate ideológico que suscitó el proceso de la *perestroika* entre los muchos estudiantes cubanos y otros residentes en territorio soviético a fines de los años ochenta y principios de los noventa.

¹² En la composición de Chano Pozo, la palabra "manteca" alude, de manera cifrada, a la "marihuana"; de ahí ha partido el dramaturgo para establecer el juego de significaciones que se recoge en el título de la obra.